

винам релятивної етико-правової свідомості. <...> Загалом, сформульовані А. Райнахом висновки стосовно апіорних основ правової реальності потенційно можуть сприяти віднайденню шляхів компромісу між природно-правовим та позитивно-правовим підходами до аналізу правової реальності, а запропонована геттінгенським ученим постановка проблеми гідна увійти у якості складової в комплекс проблематики сучасної онтології права" [4, с. 446, с. 450].

Наявні й більш ніж помірковані погляди на вчення А. Райнаха. Так, Г. Паллард і Р. Хадсон в енциклопедії "Філософія права" звертають увагу на ряд невирішених питань у теорії А. Райнаха. По-перше, його використання аналітичного/синтетичного є проблематичним. По-друге, природа людини як основа для можливості правових соціальних відносин потребує уточнення. По-третє, його теорія не охоплює реальність інтерсуб'єктивної практики. Його апіорний підхід залишає осторонь ідеологічний та соціальний контекст права тощо [11, р. 646].

М. І. Панькіна зазначає, що праця Е. Гуссерля "Логічні дослідження" дозволила А. Райнаху зробити істотний внесок у вивчення специфіки правового дискурсу, проте інші, не логіко-лінгвістичні аспекти застосування феноменології, залишилися поза увагою [5, с. 6].

Таким чином, на прикладі апіорного вчення А. Райнаха можна побачити, що феноменологічний підхід до права має як безсумнівні переваги, так і невирішені проблеми. Але це ні в якій мірі не заперечує значущість

цього підходу у спробах подолати кризу традиційного праворозуміння.

#### Список використаних джерел

1. Райнах А. Априорные основания гражданского права // Собрание сочинений / [Перевод с нем., составление, послесловие и комментарий В. А. Куренного]. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – 488 с.
2. Куренной В. А. К вопросу о возникновении феноменологического движения // Логос 1991–2005. Избранное: [В 2 т.]. – М.: Издательский дом "Территория будущего", 2006. – Т.2. – 816 с.
3. Куренной В. А. Комментарии и примечания // Райнах А. Собрание сочинений / [Перевод с нем., составление, послесловие и комментарий В. А. Куренного]. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – 488 с.
4. Левчук-Хмара М. В. Феноменологічний підхід у філософії права (на матеріалі творчої спадщини А. Райнаха) // Гілея: науковий вісник. Збірник наукових праць / [Гол. ред. В. М. Вашкевич]. К.: ВІР УАН, 2012. – Випуск 66 (№11). – с. 446–450.
5. Панькіна М. И. Феноменология правовой жизни: методология и социально-философский аспект исследования : дис. ... доктора философских наук : 09.00.11 / Панькіна Марина Ивановна. – Екатеринбург, 2010. – 356 с.
6. Сырых В. М. Логические основания общей теории права. Т. 2. – М.: ЗАО Юстицинформ, 2004. – 560 с.
7. Хедвиг Конрад-Мартиус. Введение // Райнах А. Собрание сочинений / [Перевод с нем., составление, послесловие и комментарий В. А. Куренного]. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – 488 с.
8. Честнов И. Л. Правопонимание в эпоху постмодерна / Правоведение. – 2002. – № 2 (241). – с. 4–16.
9. Честнов И. Л. Принцип диалога в современной теории права (проблемы правопонимания) : дис. ... доктора юридических наук : 12.00.01 / Честнов Илья Львович. – СПб., 2002. – 322 с.
10. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. Историческое введение / [Пер. с англ. группы авторов под ред. М. Лебедева, О. Никифорова (Ч. 3)]. – М.: Логос, 2002. – 680 с.
11. "Phenomenology of Law" (by H. Pallard and R. Hudson) in The Philosophy of Law: An Encyclopedia, 2 volumes, edited by Christopher Berry Gray (New York and London: Garland Publishing, 1999), vol 2. – 950 p.

Надійшла до редколегії 06.09.13

Б. Б. Руденко

#### АПРИОРНОЕ УЧЕНИЕ О ПРАВЕ А. РАЙНАХА:

##### МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ФЕНОМЕНОЛОГИИ В СИСТЕМЕ ЮРИДИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

Статья посвящена анализу априорного учения о праве А. Райнаха в контексте методологического потенциала феноменологии в системе юридического знания.

Ключевые слова: феноменология права, априорное учение о праве, А. Райнах.

B. B. Rudenko

#### APRIORI THEORY OF LAW A. REINACH'S:

##### METHODOLOGICAL POTENTIAL OF PHENOMENOLOGY IN THE SYSTEM OF LEGAL KNOWLEDGE

The article is devoted to the analysis of a priori theory of law A. Reinach in the context of methodological potential of phenomenology in the system of legal knowledge.

Keywords: phenomenology of law, a priori theory of law, A. Reinach.

УДК 18.167.7

Р. М. Русін, канд. філос. наук, асист., КНУТШ

### ДЕФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ПЛАСТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ МОДЕРНІЗМУ

В статті мова йде про деформацію, що прокладає шлях до створення "нових форм" і є необхідним прийомом в творчості художників-модерністів.

Ключові слова: модернізм, деформація, художній образ, класичне мистецтво, експресіонізм, кубізм, абстракціонізм, інтелект, інтуїція.

Деформація в модернізмі – це явище, похідне від процесу руйнування образу, що знаменує собою ухилення від стратегії мімезиса, на позиціях якого мистецтво стояло, починаючи з грецької античності. Схильність до суб'єктивно трактованої виразності, що має на увазі перевагу внутрішнього досвіду образами оточуючої дійсності, призвела, на що також вказує І. Маца, до руйнування образів природного світу [13, с. 45]. Процес руйнування образу проявився в мистецтві модернізму в характерному порушенні структури предметів, деформації форм, алогічності зв'язків частин між собою, невиконанню пропорційної побудови фігур, викривленню рис і інших формах "дисгармонії". Відхід від образотворчості на користь принципу вираження мотивувався художниками прагненням до більшої творчої свободи, необхідністю виразити свій індивідуальний досвід, репрезентувати своє внутрішнє "Я".

Розміщення суб'єктивного досвіду в основу твору мистецтва примушує згадати "теорію емпатії" Т. Ліпса, згідно якої в процесі сприйняття відбувається "вчування", яке носить яскраво виражений суб'єктивний характер. Структура предметів і явищ зовнішнього світу розглядається як така, що має на собі відмітку тих чи інших настроїв і почуттів. Абстрагування від оточуючої дійсності, визнання її вторинності по відношенню до внутрішніх відчуттів відкривало можливість для будь-яких деформацій і проклало шлях до створення нових форм, встановленню свого, не існуючого раніше, порядку. Теорія "вчування" справила помітний вплив на формування мистецтва початку ХХ ст., і як одна з концепцій суб'єктивного трактування послужила причиною того, що деформація стала одним з необхідних прийомів творчості художників-експресіоністів.

Експресіонізм як напрямок в німецькому образотворчому мистецтві виник в 1905 р. В цей час широке розповсюдження в Німеччині отримала феноменологічна теорія Е. Гуссерля в якій людина, а саме художник, виступає в якості світостворюючого суб'єкта, що не тільки визначає дійсність, але й упорядковує її, формує із "хаоса" "космос". Теорія Е. Гуссерля склала ідейну основу художньої діяльності експресіоністів. Свої ідеї вони висловили в короткому маніфесті: "З вірою в розвиток, в молоде покоління творців, рівно як і в користувачів, ми закликаємо: "Об'єднаймося і як молодь, що несе відповідальність за майбутнє, добудемо собі свободу дій і існування. Кожен, хто безпосередньо і щиро виражає те, що його спонукає до творчості, повинен бути з нами" [10, с. 66]. Свободу вони розуміли як свободу художньої творчості, свободу пошуку нових, переважно формальних засобів вираження. Натхнення вони шукали виключно всередині себе в своїх настроях, почуттях та емоціях, а мистецтво розглядалось при цьому як засіб "упорядкування" життя у відповідності із суб'єктивними поглядами художника. Феноменологічна теорія Гуссерля поєднувалась тут з "психологічною естетикою", що проповідувала теорію "вчування", як привнесення почуттів художника в предмети і явища зовнішнього світу.

В художній практиці модернізму, вже під час пізнього експресіонізму і зрілого П. Пікассо, курс на репрезентацію суб'єктивного стану художника змінюється орієнтацією на вираження сутності об'єкта. Настанова на усунення суб'єктивної точки зору з процесу створення твору мистецтва отримала свій розвиток в контексті модерністських напрямків, в тому числі у кубістів (заклик П. Пікассо: "Поважайте об'єкт!"), футуристів (вимога Ф. Марінетті "замінити психологію людини, віднини вичерпану, ліричним оволодінням матеріалом"). "Ідея елімінації суб'єкта" із твору, переорієнтація мистецтва на об'єкт "як він є" суть реалізації художніми засобами феноменологічної настанови, а саме, характерної для концепції Е. Гуссерля інтенції до об'єкту, що знайшла своє втілення, за визначенням М. Можейко, в "гуссерліанській програмі де-натуралізації і де-психологізації не тільки пізнання, але й культури в цілому". Досліджуючи "внутрішню свідомість часу" Е. Гуссерль писав: "Кожне переживання, яке може схопити погляд, проявляє себе як триваюче, теперішнє, триваюче переживання є вже, як ми можемо виявити за допомогою зміни погляду, "єдність внутрішньої свідомості", свідомості часу і це є саме свідомість сприйняття" [7, с. 151].

Вдаваність образів світу відступає на другий план перед сприйняттям форм, створюваних потоком свідомості. Втомившись від картезіанського скептицизму, європейська свідомість знаходить у Е. Гуссерля вихід, протилежний позиції Р. Декарта. Якщо картезіанський хід думки припускав, що сплю я чи не сплю, закони світу залишаються незмінними, то гуссерліанська позиція продовжувала її, додаючи, що якщо в світі зникнуть реальні речі, то закони загального характеру збережуться. Тому для Р. Декарта сумнівними виявлялись будь-які речі, що сприймаються, в той час як для Е. Гуссерля саме вони і виявлялись реальними. Але "природна настанова" має в собі і обмеження, оскільки "схоплення" об'єкту передбачає тривалість нашого сприйняття. Тут відбувається перевтілення світу через наше Я, в якому реальність духовного проступає в тілесному через сприймаюче, кінестезис.

Таким чином, світ в цілому за допомогою кінестетичних вражень набуває буттєвого статусу, проступаючи в нашому сприйнятті: "В потоці свідомості ми маємо подвійну інтенційність. Або ми розглядаємо зміст пото-

ку разом з його формою. І в цьому випадку ми вбудовуємо в первинний ряд переживань, який є рядом інтенційних переживань... Або ми направляємо погляд на інтенційні єдності, на те, що в течії потоку усвідомлюється інтенційно як єдиностайне: тоді перед нами об'єктивність в об'єктивному часі, власне часове поле в протилежність часовому полю потоку переживань" [7, с. 135]. Саме подвійна інтенційність надає можливість ідентифікації самотності в об'єкті, при цьому передбачаючи розрізнення себе і іншого. За допомогою фантазування модифіковано відтворюється явленість об'єкта. Таким чином, сучасна трагедійність опозиції суб'єкт-об'єктивного зв'язку знімається за допомогою знищення реальної форми або адекватного їй смислового змісту. При цьому глядач отримує свободу усвідомлення і має суттєві переваги перед автором у можливості інтерпретувати зміст художнього твору, оскільки звільнений від диктату "природного" образу.

Прагнення дібратись до об'єкту "як він є", проникнути за феноменологічну видимість до його ноуменальної сутності робить звернення до стратегії "деформації форми" в практиці модернізму неминучим, оскільки щоб дістатись до сутності речей, проникнути в глибинну структуру речей і явищ, необхідно пройти через їх "розчленування".

Занурення в сокровенну сутність предметного світу, що потребує відриву від первинних зорових вражень, має на увазі активне, що творить, відношення до цього світу, яке протистоїть пасивному спогляданню. З приводу того, що в модерністській культурі "споглядання" поступилося місцем "діянню", Р. Гароді писав: "Світ – це не спектакль, не театральні підмостки, де перед нами рухаються актори, а ми самі залишаємось сидіти в партері. А це означає, з точки зору образотворчої техніки, що не можна розсудливо замкнути цей світ в скляний ящик перспективи епохи Відродження і споглядати його здалеку через вікно Альберті" [6, с. 83].

Епоха Відродження постійно, але різним способом притягувала до себе увагу з боку сучасних художників і мислителів. Так, в філософії персоналізму Е. Мунье з'явився лозунг "Відродити Відродження!", в той час як Р. Гароді і ряд інших авторів намагались відійти від впливу діянь "титанів" і їх філософії.

Леонардо да Вінчі називав живопис "онукою природи і родичем бога" [8, с. 11], "так як око помиляється менше, ніж розум" [8, с. 10]. Він писав про те, що живописець сперечається і змагається з природою" [8, с. 41]. "Божественність, якою володіє наука живописця, робить так, що дух живописця перетворюється в подобу божественного духа, так як він вільною владою розпоряджається народженням різноманітних сутностей різних тварин, рослин, плодів, пейзажів..." і т. д. [8, с. 106]. Для Леонардо сліпота – найбільша потворність, що переважає і глухоту, і решту фізичних недоліків. Схоплене поглядом і перенесене художником в твір, таким чином постає родинним божественному, а можливо, і перевершує його, оскільки величчю "титан" вважав для живописця можливим відбирати для наслідування лише кращі зразки.

"Сила погляду", який менше помиляється, ніж розум, на думку Леонардо да Вінчі, "утримувала" цілісність європейської свідомості.

Художник в ренесансній і постренесансній традиції, як відмічається в тексті Н. Дмитрієвої, – це, перш за все, "споглядаюче око", художник же ХХ століття – це не тільки "око", оскільки тепер "прямі показники зору приймають участь в його роботі лише як один із компонентів", і "домінанта оптичного сприйняття поступається місцем сплаву різноманітних імпульсів" (відпечатки видимостей, звуки, думки, емоції, спогади, асоціації)" [9, с. 6–7].

"Відмова від зору" поряд з такими традиційними основами живопису як перспектива і ракурс, як відомо, була висунута кубістами в якості програмної вимоги. П. Пікассо оголосив необхідним "злитися з об'єктом", що означало скоріше зображувати речі такими, якими їх знають, ніж такими, якими їх бачать.

Кубісти виходили з того, що всі предмети і явища реального світу можуть бути зображені у вигляді суми геометричних фігур. Вони ставили перед собою завдання втілити ці фігури в свої твори, нехтуючи зовнішньою, видимою подібністю зображуваних предметів з відповідними об'єктами реальності. В результаті створювався твір, що мав свій власний порядок, внесений в нього художником.

Арсенал своїх ідей кубісти поповнили, звернувшись до філософії А. Бергсона, який розробив вчення про інтуїцію як містичний акт осягнення дійсності. Вищою формою інтуїції, згідно Бергсону, є естетична інтуїція художника, в якій зникає відмінність між об'єктом і суб'єктом пізнання. Під впливом Бергсона мистецтво модернізму набуло наявний суб'єктивістський характер; у кубістичному розумі ще не був відкинтий повністю (як пізніше у сюрреалістів), хоч використовувався тільки як інструмент деформації реальності. Кубісти знайшли у Бергсона філософські аргументи на користь елітарного, езотеричного, ірраціонального характеру мистецтва, на захист особливої, "вищої" місії художника.

Філософія Бергсона продовжувала і поглиблювала ірраціоналістичну традицію Шопенгауера. Бергсон також обґрунтував свій ірраціоналізм через заперечення раціоналістичної філософії нового часу, що створила, на його думку, непрохідну прірву між суб'єктом і об'єктом пізнання.

В результаті такого розриву, стверджує Бергсон, "було порушено висхідну цілісність буття, котре свідомість (природнонаукове мислення) намагається відтворити раціональними методами. В якості інструментів свідомості тут виступають категорії, різного роду схеми, класифікації і т.д., які створюють ілюзію цілісності і закономірності як буття, так і свідомості.

Однак буття всередині себе позбавлене будь-якої закономірності і тому не піддається зусиллям інтелекту. "Інтелект, – констатує Бергсон, – характеризується природним нерозумінням життя" [3, с. 148].

Інтелекту з його обмеженою, як вважає Бергсон, пізнавальною потенцією він протиставляє інстинкт, інтуїцію, стверджуючи, що тільки "інстинкт, що зробив безкорисливим, усвідомлює самого себе" дає нам можливість пізнавати життя. Типовим зразком інтуїтивного пізнання Бергсон визнає художню творчість, пов'язану з наявністю естетичної здібності.

Сутність, задум життя вислизують з розуму. "Саме цей задум і прагне схопити художник, проникаючи всередину предмета, понижуючи шляхом інтуїції той бар'єр, котрий зводить простір між ним і моделлю" [3, с. 159].

Засновану на інтуїції, протилежну інтелектуальному пізнанню художню творчість Бергсон уявляє як містичний акт безпосереднього пізнання сутності життєвих процесів. В його інтуїтивній філософії діяльність художника розглядається не як усвідомлене відображення дійсності, а як створення засобами мистецтва самостійної системи, що заключає в собі "досконалий порядок" і дійсності, що стоїть над ілюзорним порядком.

Інтуїція являється, на думку Бергсона, самою сутністю духа, в певному сенсі самим життям. Філософія повинна оволодіти інтуїцією, попередньо навчившись вірно використовувати інстинкт. "Якщо б прокинулася дрімаюча в ньому свідомість, якщо б він направився всередину, на пізнання, замість того, щоб іти ззовні в дію,

якщо б уміли у нього запитувати і якщо би він міг нам відповідати, – він відкрив би нам найсокровенніші таємниці життя" [3, с. 149]. Направити інтуїцію на вираження сутності життя наука не може – вона підвласна інтелекту. Цю місію повинна виконати художня творчість.

"Ця позиція Бергсона, – вважає Л. Левчук, – потребує певного уточнення. Якщо й може йти мова про якісну своєрідність процесів наукового та художнього пізнання світу, то тільки в плані звернення їх до різних сфер психічної діяльності людини. Проте мета – всебічне знання предметів та явищ – задля досягнення якої, й здійснюється пізнання, в обох випадках однакова, як однакові і шляхи її досягнення. Адже наукове та естетичне відображення, пізнання світу йде від формально-го знання до змістовного, від пізнання зовнішніх ознак до розкриття суті і закономірностей.

Отже, наукове та художнє опанування дійсності як дві форми єдиного процесу пізнання об'єктивного світу не можуть якісно відрізнитися... Специфічні зміни наукового та художнього процесу пізнання дійсності не дають підстав стверджувати про переваги одного над іншим. А Бергсон саме й намагається знайти ці переваги... Ідея якісної винятковості естетичного пізнання приводить філософа до хибної думки про винятковість художньої творчості як діяльності, що виникає та існує завдяки здатності людини естетично сприймати світ. А з цього логічно випливає Бергсонова ідея про винятковість митця, який здійснює творчий процес" [11, с. 32–33].

Інстинкт і інтуїція в пізнанні життєвого процесу, вважає Бергсон, не повинні бути пов'язані з дійсністю, з предметним світом, а повинні направлятися "всередину". Так само не повинно бути пов'язаним з дійсним світом і мистецтво. Художник, навпаки, повинен вміти відректися від зовнішнього світу, і поринувши в глибини свого духу, за допомогою внутрішнього спостереження (інтроспекції) перевтілити в своїй творчості те, що закладене в ньому від природи у вигляді можливості. Кубісти заявляють, що після того, як живопис відмовився від наслідування предмету лініями і кольором, задача художника – висловити засобами мистецтва "пластичне усвідомлення нашого інстинкту".

Змінюючи об'єкт живопису, художники-кубісти йшли шляхом, визначеним фовістами. Але якщо фовісти розглядали картину як самостійне художнє явище і вважали за можливе заради підсилення виразності дещо відступати від зображуваного об'єкта, спрощуючи форми і змінюючи колір, порушуючи пропорції, то кубісти висунувши лозунг: "Поважайте об'єкт!" вперше в історії як живопису так і скульптури повністю зруйнували позиційне уявлення про те, чим є об'єкт для мистецтва. Вони підкреслювали протилежність свого напрямку образотворчому мистецтву минулого, яке зневажливо визначалось ними як мистецтво "наслідування". "Відрізняє кубізм від попереднього живопису – писав теоретик кубізму Г. Аполлінер, – те, що він є мистецтвом не наслідувальним, а концептуальним, яке намагається підняти до рівня творення... це – чисте мистецтво" [10, с. 35].

Завдання живопису зводиться до зображення кольорового об'єму на плоскій поверхні і створювані об'єкти мають самодостатнє значення. "Відданість кубіста об'єктам така, – пише Б. Доріваль, – що він шукає їх всередині себе, незалежно від правдоподібності і яких-небудь змін" [10, с. 35].

Відмовившись від зображення реального світу, кубісти зосередились на формотворчості, проголосивши її цілком своєю діяльністю. Не дивно, що в результаті формалістських експериментів художників-модерністів, що намагались підмінити значення "концептуальними" домислами, мистецтво кубізму відірвалось від глядачів.

Відношення взаємного нерозуміння художників-кубістів і глядачів стали характерними і для інших напрямків модерністського мистецтва.

Ґрунт для абстракціонізму був вже підготовлений кубістами, експресіоністами. Схильність до абстрагування була властива і художникам інших напрямків. Але ні кубісти, ні експресіоністи не відмовлялись від зображення засобами мистецтва окремих елементів і деталей оточуючого світу.

До часу створення першої абстрактної картини Мюнхен не тільки не був центром модернізму, але і досліди французьких модерністів не були там відомі. Однак, не дивлячись на те, абстракціонізм виник в Мюнхені в 1912 р. Філософсько-ідеологічну ідейну основу абстракціонізму склала книга В. Воррінґера "Абстракція і вчування". Воррінґер визнавав тільки суб'єктивний фактор художньої творчості, перетворюючи в об'єкт мистецтва сам твір. Тим самим порушувались об'єктивно-суб'єктивні зв'язки, властиві класичному мистецтву, а художня діяльність зводилась до суб'єктивістського самовираження художника. "Сучасна естетика, яка зробила рішучий крок від естетичного об'єктивізму до естетичного суб'єктивізму, тобто естетика, яка в своїх дослідженнях виходить вже не з форми естетичного об'єкта, а з поведінки споглядаючого суб'єкта, досягає вищого розвитку в теорії, яку можна позначити таким загальним і широким поняттям, як вчення про одухотвореність (Einfühlungslehre) [2, с. 243].

Основна думка, вважає В. Воррінґер, полягає в тому, щоб показати наскільки ця сучасна естетика, яка виходить із поняття одухотворення, не може бути застосована до обширної області історії мистецтва. Вона перетвориться в естетичну систему тільки в тому випадку, якщо об'єднається з висновками, що витікають із теорії протилежного погляду. "В якості цього протилежного полюсу ми розглядаємо естетику, яка залежить від того, щоб відштовхуватись від намагань людини до одухотворення, виходить із намагань людини до абстракції. Подібно тому, як намагання до одухотворення є передумовою естетичного переживання, знаходить своє задоволення в красі органічного, намагання до абстрагування знаходить свою красу в колишньому житті неорганічному, в кристалічному або, скоріш за все, в абстрактній закономірності і необхідності" [2, с. 243].

Проста формула, яка характеризує цей вид естетичного переживання, означає: "Естетична насолода є об'єктивована самонасолода" [2, с. 243]. Насолоджуватись самим собою в чуттєвому предметі, відмінному від мене, відчувати в ньому себе. "Життя – це, одним словом, діяльність. Діяльність же – це те, в чому я переживаю прилив сил. За своєю природою діяльність є волевою діяльністю. Вона є стремлінням або бажанням руху" [2, с. 244]. Ці слова Ліппса, які наводить Воррінґер, свідчать про волюнтаристські висхідні позиції теорії "вчування". Далі Воррінґер підкреслює, що "визначальним, отже, виступає не характер почуття, а почуття як таке, тобто внутрішній рух, внутрішня діяльність" [2, с. 244].

Це проявилось у відмові від відображення в мистецтві дійсного, зовнішнього по відношенню до суб'єкту світу, і в перетворенні в предмет мистецтва самого твору, що втілює суб'єктивістські почуття художника. При цьому деформація була основним художнім прийомом.

Таким стимулом Воррінґер проголошував волю, спираючись при цьому на праці одного із попередніх теоретиків – австрійського вченого А. Ріґля, який вперше висунув в естетиці поняття "воля до мистецтва". Під "абсолютною волею до мистецтва" А. Ріґль розумів мимовільно виникаючу латентну (приховану) внутрішню потребу, незалежну ні від об'єкту, ні від творчих засо-

бів, яка виливається в форму вольового поштовху. Саме волю, а не сприйняття фактів, предметів або явищ зовнішнього світу Воррінґер оголосив висхідним початком, який дає художнику перший імпульс, сам же твір мистецтва розглядався ним як об'єктивізація цього апріорно виникаючого вольового поштовху (пориву).

При цьому відходила на другий план художня здатність (das Können), а первинною ставала воля, бажання (хотіння) (das Wollen). При такому підході до художньої творчості три фактора, що раніше вважались вирішальними, – мета, матеріал і техніка – втрачали своє значення.

Вищою естетичною формою мистецтва В. Воррінґер вважав орнамент, заперечуючи при цьому зв'язок виникнення мотивів орнаменту з формами реального світу. Мистецтво повинно бути очищенням від "вужькості", що йому надає зв'язок з реальною дійсністю.

На думку В. Воррінґера протилежним полюсом до вчування є потяг до абстракції. В. Воррінґер підкреслює повну самостійність абстракції, її непов'язаність з оточуючим світом. Саме розрив з дійсністю є вищою формою розвитку людини, а відповідно і вищою формою прекрасного.

Абстрактне мистецтво протилежне фігуративному живопису в своїй установці. Предметне мистецтво екзистенціальне, так як воно направлене на зображення світу речей, пропонуючи глядачеві вже готові онтологічні поняття. Так, предметний живопис укорінений в практичному житті або "природній установці", тому фігуративність дозволяє працювати "істинні", котра пов'язана з феноменом саморозкриваючого змісту людського буття. Що стосується безпредметних композицій, то вони являють собою цілком новий тип "поетики".

В предметному мистецтві, як справедливо зазначає М. Хайдеггер, в художньому зображенні речі набувають своєї сутності, а виріб своєї доцільності і т.д., тобто відбувається переживання сутності речей і, таким чином буття само розвивається при зустрічі з ними.

Міметичне відношення, як сутнісне впізнавання за допомогою природного світу, у випадку абстрактного твору замінюється онтологічним переживанням за допомогою абстрактних форм. Однак, існує ще один важливий відмінний момент. Раніше (при сприйнятті предметного мистецтва) перед нами ставало питання: "Подобається чи не подобається?" Абстрактна ж робота ставить нас перед завданням: "Розумію чи не розумію?" Нове естетичне почуття характеризується, таким чином, деякою "розумністю". Розумність, як інтелектуальний процес, пов'язаний з мисленням. Згідно І. Канту, мислення передбачає поєднання розуму і уяви, тобто лише при співвідношенні формальних понять з досвідом можливе виявлення сутності.

Абстрактна картина пропонує нам своєрідну замкненість. Творчість В. Кандинського, П. Клеє, П. Мондріана піддається лише психологічній інтерпретації, вважає багато мистецтвознавців, називаючи її "приватним понятійним мистецтвом", "рефлексивним мистецтвом", завдяки якому можна лише "досягти властивої нашому часу стану хронічної рефлексивності" [4, с. 270]. Дійсно, для художника – це практична медитація певної абстрактної речі в собі, гра з цією ідеєю, втілення її в абстрактній формі, лінії, плямі, упорядкування цих форм у відповідності з певною внутрішньою потребою. Глядач, в силу неможливості впізнавання задуму художника, залишається при бутті зображення, вступаючи в гру самостійно і діючи у відповідності зі своєю внутрішньою потребою. У М. Хайдеггера є таке зауваження з цього приводу: "Якщо б зараз, наприклад, нам показали дві картини Пауля Клеє, написані ним в останній рік

життя, акварель "Святі у вікні" і темпера на полотні "Смерть і вогонь", то ми б довго стояли перед ними, відмовившись від будь-яких вимог безпосереднього розуміння" [15, с. 237].

В абстрактному творінні глядач має справу з ще більш складним завданням – пережити буття деякого сконструйованого суцього. Це суще ідентифіковане бути формою, що втілює певний духовний зміст. Кандінський постійно підкреслював, що абстракціонізм – це результат того процесу, коли новий зміст шукає для себе нову форму.

Наскільки можна пережити і мислити суть лінії, плями самих по собі, мислити і пережити їх буття? Це деякі конструкти, з яких можна створити нову реальність – суще, що являє себе з полотна художника. Окрім буття самих цих окремих елементів, більш вагоме значення має буття їх внутрішніх зв'язків – те, що складає цілісність образу. Ці зв'язки побудовані у відповідності з "внутрішньою необхідністю" художника. Пропонується можливість знаходитись біля буття цих зв'язків. Таким чином, ми намагаємось пережити цей взаємозв'язок, виходимо за межі себе, відкриваємось цьому взаємозв'язку, він входить в нас, розігрує самого себе, і ми переживаємо дещо. Таким чином, переживання цієї взаємодії елементів повинно приносити вдовolenня і дозволяти зустрітись з істиною або ейдосом цього взаємозв'язку.

За словами Г. Гадамера, твір мистецтва сприяє реалізації можливості глядача бути поза собою. "Глядач вилучений з оточуючого і одночасно живе повним буттям в абсолютному сьогоденні твору мистецтва" [5, с. 72].

Але ми не можемо робити висновок, що кожного разу при конкретному сприйнятті абстрактної роботи відбувається процес входження в поле змісту, тобто процес інтерпретації задуму художника.

Безпредметне мистецтво являє собою деонтологізацію або онтологічну німоту зображення, що здається глядачеві чимось пустим, оскільки за ним нема впізнаного змісту. Дійсно, виникає питання, чи співрозмірний "зашифрований", "закодований" твір абстрактного мистецтва людині? Глядач, відгороджений від задуму художника абстрактним зображенням, залишається при бутті змістового ніщо. Перед глядачем знаходяться конструкти, з яких треба створити нову змістовну реальність, корелятором якої є суще, існуюче тільки на полотні художника. Текст нефігуративної композиції являє собою музичну партитуру, призначену для різних виконань, однак глядачеві необхідно спочатку навчитись користуватись цією новою мовою. Подія твору абстрактного мистецтва може здійснитись, коли глядач обере єдиний з художником досвід. Світ тексту – це завжди світ, який проектується автором за межі тексту, він складається з взаємодії внутрішньої динаміки твору і його проєктивних інтенцій. Однак, в акті сприйняття абстрактного твору не відбувається перетину очікування автора і сподівань глядача, не здійснюється акт інтерсуб'єктивного спілкування. Іntenція тексту зачинена, зашифрована. В свідомості глядача обмін між модифікованими очікуваннями і трансформованими спогадами втрачає зміст.

Художники-абстракціоністи уже не вважають необхідним дублювати ефект сприйняття реального світу. Це вже не редукція, а конституювання нових ейдосів, на підставі деякого трансцендентного досвіду. Як справедливо зазначав Х. Ортега-і-Гассет, аналізуючи безпредметне мистецтво: "Від зображення предметів перейшли до зображення ідей: художник осліп для зовнішнього світу і повернув свою зіницю всередину, в бік суб'єктивного ландшафту" [14, с. 245].

Недовіра до видимості, в якій, за словами Н. Дмитрієвої "зовнішній вигляд речей – не стільки ви-

явлення внутрішньої сутності, скільки її приховування, маска": "Що зовнішність оманлива", ніколи ще не здавалось таким безсумнівним. Більш за все це, природно, відносилось до головного об'єкту мистецтва – людини. "Ми – істоти незрячі, – сказав Метерлінк... На все явне лягає тінь підробки, а справжній зміст особистості неясний, і їй загрожує розчинення в напливі умовностей. Маса може зростись з обличчям, і її не відірвати" [9, с. 9].

Можна сказати, що деформація стала можливою внаслідок відмови мистецтва від прямої видимості, від звичного обриса речей. Те, що видимий світ підлягає забуттю, на думку В. Ловенфельда [1, с. 260], пояснює характер зображення в рамках модерністських напрямків. Пояснення характерних особливостей нових неортодоксальних стилів, згідно точки зору В. Ловенфельда, коріниться в специфіці тактильного сприйняття, яке в модернізмі вийшло на передній план. Саме тактильний досвід, позбавлений "візуальних ознак перспективи, проєкції і накладання", забезпечує те, що кожний об'єкт представляється як незалежна і закінчена в собі річ. В теорії В. Ловенфельда тактильний досвід людини – це те, що лежить в основі не натуралістичних стилів, які обрали своїм основним прийомом деформацію, на відміну від традиційного мистецтва з його прихильністю до достовірних зображень, що спирається, головним чином, на досвід зоровий. Р. Арнхейм уточнює висновки, зроблені В. Ловенфельдом, і в свою чергу пропонує трактувати ненатуралістичні зображення не як прямі копії певного виду перцепції, будь то візуальний чи тактильний досвід, але вбачати в них "структурний аналіз відповідних відчуттів, реалізований засобами даного мистецтва" [1, с. 269].

В. Арсланов, критикуючи формалізм Панофського відзначає, що відносини між чуттєвою, предметною і конвенціональною стороною в творі, що виражає тільки хибну ідеологію часу інше, ніж в справжньому художньому образі. Чуттєвий шар такого твору залишається грубою, не опрацьованою духом, як сказав би Гегель, матерією, являючи собою копіювання дійсності, а не її художнє перетворення. Більше того, під впливом хибної ідеї чуттєвий шар може взагалі втрачати зображальність, навіть, навіть найпримітивнішу, розпадаючись на окремі елементи форми, як це відбувається в безпредметному мистецтві. Водночас, слід все-таки підкреслити, що безпредметне мистецтво по-своєму єдине. Але це вже не єдність художнього образу. В ньому кожний формальний елемент отримує значення тільки із того цілого, яке в конкретно-чуттєвій формі виражає істинну дійсність. В безпредметному мистецтві формальні моменти отримують зміст із загального розпаду форм реального світу, із принципової відмови від відтворення його значимих, вказуючи на широкий суспільно-значимий зміст реально-символічних ситуацій. Тому безпредметне мистецтво, намагаючись підняти до вираження надземних, трансцендентних істин і наддуховності з необхідністю приходять до грубої чуттєвості, коли безпосереднім зображальним засобом стає фарба, сама по собі – фарба, що перестала бути художнім кольором [2, с. 458–459].

Формальний аналіз залишає поза увагою художній образ – основу зображальної системи, залишає в стороні і художню форму, розбиваючи її на окремі елементи, які виражають зміст поза зв'язком з образним цілим. Художній образ, за Гегелем, – це діалектична єдність змісту і форми. Форма змістовна, а зміст оформлений.

Ілюзія у художників і теоретиків безпредметного мистецтва в тому, що тільки за допомогою кольорів можна створити художній твір має під собою деякі формальні підстави. Справа в тому, що процес створення худож-

нього образу йде від змісту до форми, а процес сприйняття від форми до змісту. Але, якщо зміст – тема, ідея, яка має чуттєвий характер в творі відсутні, а залишається тільки форма, яка за Гегелем є внутрішньою – сюжет і композиція і зовнішньою – зображально-виражальні засоби, то створити художній твір, повноцінний художній образ за допомогою фарб є воістину ілюзією. "Рисунок, – писав Лебрен, – є компасом, який нас направляє, щоб не дати потонути в океані фарб, де багато хто намагається знайти спасіння. Маляри стояли б в одному ряду з живописцями, якщо б рисунок не створював між ними відмінності, тому, що вони використовують фарби так само, і знають як їх потрібно покласти" [12, с. 289].

Криза європейської культури нерозривно пов'язана з кризою суб'єкта, відчуженого від свого досвіду, бездуховності форми і безформенності духовності визначають орієнтири для розвитку модернізму, де перевага надається деформуванню як суб'єктивному вираженню духу. В контексті модерністського мистецтва прагнення до заперечення, демонтажу, самоусунення отримує найширше розповсюдження і виявляє себе в рівній мірі як в стилістиці творів, так і в бажанні долати тільки що створене.

Цілісність як необхідна передумова існування художнього образу розпадається в силу різних причин: суб'єктивного свавілля художника, який на перше місце ставить креативність, новизну, а також при намаганні прилаштувати новомодні філософські, естетичні, мистецт-

вознавчі концепції до творчого процесу в мистецтві, які руйнують образну систему, а разом з тим і мистецтво.

#### Список використаних джерел

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Рудольф Арнхейм; [пер. с англ. Г.Е. Крейдлина]. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.
2. Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века / Виктор Григорьевич Арсланов. – М.: Традиция, 2005. – 864 с. 3. Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон; [пер. с фр. В.А. Алферовой]. – М.: Русская мысль. Тип.-литогр. т-ва И.Н. Кушнерев и К., 1914. – 332 с. 4. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Ганс Георг Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 368 с. 5. Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Ганс Георг Гадамер; [пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова]. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с. 6. Гароди Р. О реализме без берегов: Пикассо, Сен-Джон Перс, Кафка / Роже Гароди; [пер. с фр.]. – М.: Прогресс, 1966. – 203 с. 7. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / Эдмунд Гуссерль; [пер. с нем. В.И. Молчанова]. Сочинения. – Т. 1. – М.: Гнозис, 1994. – XIV, 192 с. 8. Да Винчи Л. Суждение о науке и искусстве. Литературно-художественное издание / Леонардо да Винчи. – СПб.: Азбука, 1998. – 224 с. 9. Дмитриева Н. А. Опыт самопознания / Нина Александровна Дмитриева; [отв. ред. Б.И. Зингерман] // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. – М.: Искусство, 1984. – 95 с. 10. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма / Ирина Сергеевна Куликова. – [изд. 2, доп.]. – М.: Политиздат, 1980. – 271 с. 11. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття: [навч. посіб. для студ. гуманіт. спец. вищ. закл. освіти] / Лариса Тимофіївна Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 224 с. 12. Мастера искусств об искусстве: в 7 т. / [под ред. Губера А.А.]. – М., 1965-1970. – Т. 3. – 1967. – 451 с. 13. Маца И. Л. Проблемы художественной культуры XX века / Иван Людвигович Маца. – М.: Искусство, 1969. – 208 с. 14. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Хосе Ортега-и-Гассет. – М.: Радуга, 1991. – 245 с. 15. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. Сборник статей / Мартин Хайдеггер; [пер. с нем., под ред. А.Л. Доброхотова]. – М.: Высшая школа, 1991. – 192 с.

Надійшла до редколегії 06.09.13

P. M. Rusin

#### ДЕФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ПЛАСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ МОДЕРНИЗМА

*В статье речь идет о деформации, прокладывающей путь к созданию "новых форм" и являющейся необходимым приемом творчества художников-модернистов.*

**Ключевые слова:** модернизм, деформация, художественный образ, классическое искусство, экспрессионизм, кубизм, абстракционизм, интеллект, интуиция.

R. M. Rusin

#### DEFORMATION IN THE PLASTIC ART IMAGE MODERNIST ART

*The article evolves a deformation that is paving the way for a "new forms" and is an essential technique in creative artists-modernists.*

**Keywords:** modernism, deformation, artistic image, classical art, expressionism, cubism, abstract art, intellect, intuition.

УДК 304.2:316.75.7

И. А. Сайтарлы, доц., КНУТШ

#### ПРОТИВОРЕЧИЯ СОЦИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

*Статья посвящена размышлениям об относительной и противоречивой сущности социальной культуры. Опираясь на анализ известных работ в области структурного функционализма и постструктурализма, автор предпринимает попытку обосновать тезис об амбивалентности социокультурного развития. Особое внимание уделяется капиталистической нейтрализации агрессивного либидо посредством его переориентации в экономическом направлении.*

**Ключевые слова:** социология культуры, структурный функционализм, эволюция, потребительское общество, агрессивное либидо.

Идея о проникновении культуры в социальную структуру общества, иначе говоря, идея "институционализованной культуры" (Т. Парсонс) объединит многие современные и постсовременные социокультурные исследования, начиная со структурного функционализма американской социологической школы и заканчивая социально-философскими проектами французского постмодернизма. И в "социологии культуры", и в области философского дискурса воцарится институционально-функциональная интерпретация культуры, которая редуцирует "культурный" вопрос к нормативному полю, следовательно, к проблеме функциональности, либо дисфункции социальных референтов ценностных систем. Вопреки методологическим расхождениям в области современного "обществознания", разные социокультурные подходы в целом сблизит общая

задача – исследование механизмов сохранения социального порядка с особым акцентом на значимости социального представительства культуры.

Повышенный интерес к проблеме социальной интеграции, например, в структурной социологии, сосредоточие философского постмодернизма на производстве "технологий принуждения" и пр. реанимирует концепт "социальной культуры" (М. Адлер), который во второй половине XX века обретает новый смысл, что обусловлено, по всей видимости, агрессивным наступлением так называемых "массовых обществ" или обществ консуматорного типа. Причем критическая, собственно философская точка зрения на культуру в ее институциональной ипостаси очень быстро дистанцируется от "бесстрастного" структурного функционализма, обратившись к доказательству репрессивной "природы" куль-